

Nieves LIMÓN

## La exhibición del cuerpo híbrido. A propósito de dos fotografías de Joel-Peter Witkin

Existen ciertas coincidencias, continuas repeticiones formales y temáticas, en la obra del fotógrafo norteamericano Joel-Peter Witkin. La representación del cuerpo humano es, sin lugar a dudas, una de ellas. La entidad corporal de los modelos presentes en las imágenes que Witkin lleva mostrándonos desde comienzos de los años ochenta,<sup>1</sup> se revela como uno de los campos privilegiados para sus investigaciones y propuestas fotográficas. Meticulosamente moldeados, preparados para la ocasión retratística, estos cuerpos ocupan un lugar protagonista en sus fotografías e interpelan de forma directa a los espectadores de tales escenas. Esto sucede, principalmente, por dos cuestiones: primero, porque las imágenes del norteamericano remiten de forma evidente a múltiples referencias artísticas (a otros discursos pictóricos o literarios, en unos casos, fotográficos, en otros)<sup>2</sup> que en forma de guiños lanzados a los espectadores saturan las imágenes y exigen una operación exegética pausada apelando de esta manera a una *audiencia* activa; y, segundo, porque en ese proceso de decodificación del material intertextual, de lectura e interpretación de lo visto, el espectador debe lidiar con masas de carne deformes, cuerpos irreconocibles, sexualidades múltiples, prácticas sexuales diversas, cadenas, aparatos que parecen de torturas, cabezas cortadas y otros elementos más o menos *escalofrantes* que cuestionan ciertos límites escópicos de la cultura occidental.

El sexo, la sangre y la muerte, tres aspectos estrechamente ligados a la corporalidad humana, son caldo de cultivo para la fotografía de Witkin. Dichos motivos temáticos vendrían a delimitar de algún modo ese "intolerable

---

<sup>1</sup> En su texto "Necrosis carnal. Sobre Joel-Peter Witkin", el profesor Juan Vicente Aliaga hace un breve repaso por las primeras exposiciones del fotógrafo norteamericano. En este escrito se especifica como, si bien el Stedelijk Museum de Ámsterdam realizó en 1983 la primera muestra internacional de Witkin, acompañándola de un pequeño catálogo, no será hasta 1985 cuando el fotógrafo sea mucho más conocido gracias a la exposición que tuvo lugar en el San Francisco Museum of Modern Art y al catálogo prologado por el entonces director del departamento de fotografía de este museo, el comisario Van Deren Coke. Este texto de Van Deren Coke sentará algunas de las bases para futuras interpretaciones de la obra de Witkin, pilares que, a su vez, han sido revisados en los acercamientos posteriores al trabajo de fotógrafo.

<sup>2</sup> Prácticamente todas las estudios sobre Joel-Peter Witkin señalan el cúmulo de referencias que de forma más o menos explícita están presentes en sus fotografías. Determinados lienzos de Boticelli, Archimboldo, Velázquez, Goya, Rubens, Delacroix, Catlin, Picasso y Joan Miró, así como un sinfín de motivos iconográficos religiosos han sido las referencias pictóricas más relacionadas con Witkin. Por su parte, Diane Arbus y Wegee son los fotógrafos más citados a la hora de estudiar las imágenes de Witkin. A este respecto es sumamente interesante el libro de Pierre Borhan *Joel-Peter Witkin. Disciple et maître* donde se relee la obra de Witkin a la luz de sus relaciones con el trabajo de muchos otros fotógrafos.

desbordamiento del ser”<sup>3</sup> que describiera George Bataille en muchos de sus textos y con el que ya estaríamos acostumbrados a toparnos en el actual contexto artístico. Estas *fronteras corporales* tienen, igualmente, una enorme presencia a lo largo de toda la historia del arte. En el artículo de título homónimo (“El sexo, la sangre, la muerte”),<sup>4</sup> Michel Onfray explica, aludiendo a múltiples y conocidas obras, el lugar privilegiado que ocupan estas tres manifestaciones en la historia del arte indicando también como, evidentemente, no se agotan en ellas los motivos representacionales humanos. Recapitulando su argumentación, Onfray nos dice:

“Guerras y corridas, enfermedades y vejez, diluvios y naufragios, catástrofes y cataclismos, raptos de vírgenes y tablas de carniceros, asesinatos y maternidades, erotismos y sexualidad, caníbales y monstruos, corderos decapitados y cabezas alineadas en las salas en las que se imparten las lecciones de anatomía, brujas histéricas y mujeres lascivas, falos triunfantes y torturas infligidas, incluso las metafóricas, sobre todo las metafóricas, ello es lo que no ha dejado de alimentar la pintura”.<sup>5</sup>

Así las cosas, es importante señalar que la obra de Witkin no nos ofrece una temática radicalmente subversiva o una propuesta estética profundamente innovadora. Sus fotografías recogen, más bien, cierta tradición gráfica que va más allá de las señaladas referencias a otros discursos artísticos conocidos. Albergan, podría decirse, un linaje iconográfico evidente en el arte occidental que ha visto aumentar exponencialmente su presencia a través de manifestaciones tan diversas como las que se engloban en la llamada *Nueva Carne*. Los mutilados, los miembros seccionados, los seres físicamente irreconocibles, los cuerpos, en definitiva, en posiciones extremas no son ninguna excepción en la historia de la representación humana.<sup>6</sup> Pero, y aquí reside un punto fundamental de esta investigación, Witkin construye todas estas imágenes que toman como materia prima unos determinados cuerpos, mediante un uso bastante particular del lenguaje fotográfico. Sin deshacerse del inevitable peso referencial que portan sus escenas (es más, la alusión a un *estatuto real* externo a las imágenes será una de las bases principales de su producción, como veremos), Witkin trabaja sus estampas con técnicas que incluyen prácticas pseudopictóricas dentro de la disciplina fotográfica: elabora minuciosamente cada escena en el estudio, imprime al negativo diversos procesos de modelado tras la captura y, en algunas ocasiones, retoca cada copia fotográfica.<sup>7</sup> Estos procedimientos artesanales dan como resultado unas imágenes que remitiendo a

<sup>3</sup> En el prefacio de *Madame Edwarda*, Georges Bataille alude a este mismo concepto. Puede encontrarse la cita exacta en Bataille, Georges, *Madame Edwarda seguido de El muerto*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 21.

<sup>4</sup> Onfray, Michel, “El sexo, la sangre, la muerte”, en *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*. Revista de Occidente, nº 201, feb. 1998, pp. 33-46.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>6</sup> Un claro ejemplo de esto pudo verse en la última exposición realizada sobre el trabajo de Witkin. Bajo el título *Joel- Peter Witkin. Enfer ou Ciel*, la muestra comisariada por Anne Biroleau tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Francia del 27 de marzo al 1 de julio de 2012. En esta exposición se enseñó la relación del trabajo de Witkin con un conjunto de estampas y dibujos hechos desde mediados del siglo XV al siglo XX. Una recopilación de las fotografías expuestas y de las láminas puede encontrarse en el catálogo de la muestra.

<sup>7</sup> Una breve descripción de su proceso de creación puede encontrarse en el catálogo de Delpire, Robert, *Photographies de Joel-Peter Witkin*, Francia, Delpire, 2012, p.77. También puede verse la meticulosa labor fotográfica de Witkin en el documental *Joel-Peter Witkin. L’image indélébile* realizado en 1994 por Jérôme de Missolz.

un punto de vista muy particular, a una huella autoral, nos permiten reconocer fácilmente su particular propuesta estética.

Teniendo en cuenta estas aclaraciones previas, considero que para estudiar el trabajo de Witkin es importante sortear ciertos lugares comunes (por ejemplo, la provocación del artista al incluir en sus imágenes unas formas *deformes*) y transitar también por el ideario más complejo y original que igualmente ofrece el fotógrafo. Es decir, superado el posible impacto ante la sangre, la muerte o el sexo representado en las fotografías de Witkin, se puede, además, bucear por los intersticios de unas imágenes que ponen en circulación elementos discursivos subversivos para con ciertos cánones identitarios con los que convivimos, para con esa "condición humana"<sup>8</sup> aparentemente inamovible. Esto es precisamente lo que se ha hecho con las dos imágenes que ocupan este estudio.

### ***Mother and Child y Leda. Primeros interrogantes***

Capturadas con aproximadamente ocho años de diferencia, las dos fotografías que ahora pasaré a describir son un claro ejemplo del imaginario y la estética creada por Witkin en gran parte de su producción. *Mother and Child (with Retractor Screaming)*, 1979, se mostró en una de las primeras exposiciones de Witkin que tuvo lugar en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1983. Como su título nos indica, la imagen retrata a una mujer con su hijo en el regazo.<sup>9</sup> Ella, con el torso al descubierto, cubre su rostro con un antifaz impidiéndonos reconocer su cara. El bebé, completamente desnudo, también aparece con los ojos tapados por una máscara. Reposando su cuerpo sobre lo que parece ser un sillón, la mujer sostiene (más bien agarra con uno de sus brazos) al niño que despreocupadamente parece chuparse la mano. Un elemento en concreto atrae poderosamente la atención del espectador: la mujer posa con un aparatoso corrector en la boca. La ortodoncia (maraña de hierros) queda subrayada por la postura facial adoptada por esta madre que abre exageradamente la boca de forma feroz. Así, la relajación con la que en principio vemos ambos cuerpos queda absolutamente anulada ante el gesto agresivo, completamente inesperado para la escena maternal. La fotografía en blanco y negro ha sido arañada y en diversos fragmentos de la misma se aprecian, además, claros desenfoques. No estamos ante una fotografía que nos permita entender rápidamente lo que en ella se presenta: a las constatables trabas morfológicas de la imagen (los citados desenfoques, las veladuras, la oscuridad de la escena) se une cierta estupefacción enunciativa intensificada al comprobar que este peculiar retrato es una fotografía, es decir, el fruto de un inevitable acto referencial.

Varias preguntas se agolpan entonces: si Saturno podía devorar a su hijo en los oscuros lienzos de Goya, en esta imagen que parece inmortalizar, más

<sup>8</sup> Estas mismas palabras son usadas en el siguiente estudio sobre Witkin: Castanet, Hervé, *Joel- Peter Witkin, l'angélique et l'obscène. Suivi d'un entetien inédit avec le photographe*, Francia, Pleins Feux, 2006, p. 15.

<sup>9</sup> Witkin ha contado en diversas ocasiones cómo fue el proceso de creación de esta escena. Un extracto que describe este momento puede encontrarse en Coke, Van Deren, *Joel- Peter Witkin: Forty Photographs*, San Francisco Museum of Modern Art, 1985, p. 14.

bien, a una *Madonna* con su pequeño, ¿podría producirse la desaparición del vástago en similares condiciones?, ¿está intentando la mujer que vemos en la imagen *comerse* a su hijo o, como reza el título, sólo grita?, ¿quiénes son estos personajes cuya identidad no conocemos por los antifaces que enmascaran su rostro? La evidencia de una puesta en escena se hace inmediatamente un hueco en la imagen: este retrato no es una *snapshot*, una instantánea. La escena no es un mero acto que ha tenido lugar, sino principalmente una fotografía dramatizada. Los personajes tampoco son “actores sociales” que habitan de esta guisa en la realidad,<sup>10</sup> sino intérpretes de *algo* que va más allá de la captura fotográfica para atestiguar un acto. Encontramos en la propuesta de Witkin un cúmulo de referencias que nos hablan, a mi parecer de forma evidente, de una manera de representar la maternidad, algo que exige un examen cauteloso.

Vayamos ahora a la segunda imagen. *Leda*, 1986, es una de las fotografías de Witkin más veces expuestas y reproducidas.<sup>11</sup> La profesora Eugenia Parry se ha referido a la impactante imagen en numerosas ocasiones y ha desvelado algunas de sus claves interpretativas. La fotografía recrea de forma singular el mito de origen griego que cuenta la relación sexual entre Leda, la reina de Esparta, y el dios Zeus metamorfoseado en cisne. De la zoofílica unión nacerán, salidos de un huevo, Helena (de Troya) y Polideuces o Pólux.<sup>12</sup> Leda, bella esposa de Tindáreo y progenitora junto a este de los también gemelos Castor y Clitemnestra, es interpretada en esta ocasión por una modelo hermafrodita que aquejada de polio deja su cuerpo tullido al descubierto y nos permite apreciar unos incipientes pechos y un pene. Esta particular Leda agarra el cuello del cisne blanco mientras los dos recién nacidos yacen con sus alas en el suelo. Una cáscara de huevo rota se sitúa en segundo plano. De nuevo, Witkin presenta la fotografía en blanco y negro. Rallando parte del negativo vemos unos arañazos en la imagen y, tras la utilización de algunos productos químicos, observamos también manchas y zonas decoloradas. El desamparo de los bebés con el rostro cubierto por sendos antifaces, el delgadísimo cuerpo desnudo de una madre hermafrodita que adopta, inevitablemente, una frágil y desagradable postura, la belleza de su rostro con labios pintados y mirada fuera de campo y la presencia del impoluto cisne hacen muy complicada la recepción de la imagen: ¿qué tipo de *ser* es la madre de estas criaturas híbridas?, ¿puede una persona como la Leda que vemos en la imagen encarnar un mito erótico?, ¿cómo y por

<sup>10</sup> El crítico y teórico del cine Bill Nichols describe con esta etiqueta la figura de aquel protagonista de una pieza audiovisual documental que no es actor, pero que, por el mero hecho de presentar sus actos delante de una cámara, se revela como actuante. Puede encontrarse esta referencia en Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós comunicación, 1997, p. 73.

<sup>11</sup> Recientemente el fotógrafo mostró una nueva *Leda* que guarda escasas similitudes con el discurso que acompañaba a su primera creación. Una reproducción de esta imagen puede encontrarse en el catálogo de la exposición comisariada por Anne Bireleau *Joel-Peter Witkin. Enfer ou Ciel* reseñado en la bibliografía.

<sup>12</sup> Esta conocida leyenda de la mitología griega tiene diversas y complicadas versiones. Un breve resumen del mito y sus versiones, así como un repaso por muchos de los acercamientos literarios o pictóricos a esta historia, pueden encontrarse en García Gual, Carlos, *Leda y el Cisne*, Madrid, Fernando Villaverde, 2004. Otro detallado estudio sobre la evolución del mito en la antigüedad, que ha sentado las bases para las actuales interpretaciones, se encuentra en Alcalde Martín, Carlos, *El mito de Leda en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001. En este volumen se describe pormenorizadamente la versión más extendida del mito que habría recogido por primera vez, según se cree, Eurípides en su obra dramática *Helena*. Pienso que la versión resumida en el cuerpo del texto es la que inspiró a Witkin para realizar su fotografía y no aquella que nos habla de la unión entre Zeus y Némesis donde Leda sería solamente la “incubadora” del huevo surgido de otros amantes.

qué representa Witkin a esta mujer, madre y esposa por excelencia de la mitología griega, bajo estas características?<sup>13</sup>

Las sucintas descripciones de ambas imágenes ya dejan entrever el camino que escoge Witkin para presentar fotográficamente un conjunto de ideas profundamente relacionadas con la identidad sexual, con ese “discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal”,<sup>14</sup> tal y como explicará pormenorizadamente la profesora Judith Butler. Creo que estas dos imágenes de Witkin son, además de obras muy acordes con cierta “sensibilidad contemporánea”,<sup>15</sup> el retrato de unos cuerpos que ponen en jaque un orden visual e identitario en concreto, que cuestionan ciertas normas dadas por sentado. Mediante la particular estética de estas escenas, Witkin discute tres ideas fuertemente arraigadas en la cultura occidental: en primer lugar, muestra unas superficies corporales de difícil clasificación en el actual paradigma de sexo binario; en segundo lugar “desnaturaliza” ciertas funciones como la reproducción proponiendo una imaginaria, llamémosla *cyborg*, como alternativa al dualismo que encierra a los cuerpos humanos; y, en tercer lugar, hace todo esto usando de una manera peculiar la disciplina fotográfica, puesto que al imprimir una fuerte carga de ficcionalidad en un lenguaje tradicionalmente utilizado para atestiguar y legitimar, nos ofrece unas imágenes muy dramatizadas que, paradójicamente, muestran referentes escasamente simbolizados. Detengámonos en estos tres postulados que Witkin plantea y observemos cómo los pone en práctica en sus imágenes.

### De la desnaturalización del cuerpo a la propuesta *cyborg*

La segunda fotografía de Witkin, *Leda*, representa, tal y como se apuntaba unos párrafos más arriba, el mito griego que cuenta la relación entre una mortal y un dios metamorfoseado en animal. Leda es, en esta historia, la mujer, pero, sobre todo, la madre y la esposa. Si acudimos a la etimología del nombre, Alcalde Martín explica que el término *leda*, procedente del licio *lada*, es un sinónimo, precisamente, de “mujer” o “esposa”.<sup>16</sup> Además, parece que su figura

<sup>13</sup> Como se señalará a lo largo de estas páginas, Alcalde Martín explica que etimológicamente el nombre de Leda está relacionado con el término licio “lada” cuyo significado es el de mujer y esposa.

<sup>14</sup> Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Madrid, Paidós, 2011, p. 59.

<sup>15</sup> Un interesante escrito que ubica a Witkin dentro del paradigma artístico contemporáneo fue redactado por Joan Fontcuberta en el nº 19 de la revista Photovision. En el texto, Fontcuberta explica cómo la obra de Witkin satisface cierto gusto *sinistro* muy presente en el contexto artístico occidental desde, aproximadamente, los años ochenta del pasado siglo XX. Reconozco además en algunas de las propuestas visuales de Witkin el peso de las teorías sobre la abyección enunciadas por Julia Kristeva en esa misma época. En su conocido escrito “Aproximación a la abyección”, cuya traducción puede encontrarse en Kristeva, Julia, “Aproximación a la abyección”, en *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual. Revista de Occidente*, nº 201, feb. 1998, pp. 110- 116, Kristeva dice: “No es entonces la falta de limpieza o de salud lo que hace abyecto, sino lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entre-dos, lo ambiguo, lo mixto”. Esta tendencia a la ruptura de límites, a la subversión por el camino de la hibridación, creo que habita claramente en las propuestas fotográficas de Witkin.

<sup>16</sup> Alcalde Martín se refiere a estas cuestiones en varias ocasiones a lo largo de su estudio *El mito de Leda en la antigüedad*. Concretamente pueden encontrarse aproximaciones etimológicas en Alcalde Martín, *op. cit.*, pp. 21 y 90. En esa misma investigación también se señala, no obstante, que otros estudios consideran que la etimología de la palabra *leda* es totalmente desconocida.

mítica sólo trascendió por ser la progenitora de Helena y los Dioscuros, así como la receptora del amor de Zeus. Dice Alcalde Martín:

*"Como personaje pasivo, carece de actuación propia y está vinculada a sus hijos únicamente en el momento de su nacimiento; estos tienen sus propias leyendas en las que no interviene Leda, y sólo en las representaciones artísticas figura ocasionalmente en escenas en las que los hijos son protagonistas".<sup>17</sup>*

Para la puesta en obra de la mujer-madre, Witkin escoge, no obstante, a una modelo hermafrodita que ocupa un lugar privilegiado en la representación revelándose como el centro de atención de la imagen, el personaje protagonista de la escena. Leda es quien retiene al cisne y quien no repara, su mirada altiva sale de cuadro, en los bebés que aparecen tirados en el suelo. Sin ahondar en las alusiones a prácticas sexuales bestiales que podrían deducirse de tal imagen, sí quisiera detenerme en la evidente identificación que hace Witkin entre esta persona de aparente doble sexualidad y la encarnación mítica de una madre y de una figura erótica.

Lejos de reproducir el mito griego bajo las mismas coordenadas que lo hicieron, por poner un ejemplo, artistas como Veronés, Leonardo da Vinci o, más cercanos a nuestro tiempo, Rodin y Dalí,<sup>18</sup> Witkin decide operar un cambio cuando menos sorprendente en su representación: escoge a una modelo visiblemente intersexual y subraya no sólo su protagonismo en la escena, sino también la suplantación de los roles dominantes de la leyenda. Leda es, en el retrato de Witkin, la progenitora de unos seres híbridos (mitad humanos, mitad *dioses alados*) que aparecen como actores secundarios, casi irrelevantes, en el retrato. La estrategia visual, que no deja de adquirir ciertos tintes fantásticos igualmente evidentes, creo que nos habla, en primer lugar, del debilitamiento de una sexualidad normativa cuestionando la estabilidad de género; y, en segundo lugar, de cierta reescritura de las historias que parecen llegarnos bajo unos cánones muy concretos proponiendo, de esta manera, otras formas de leer los mitos. Cuando la anatomía se muestra en este extremo de lo real, cuando la representación se vale de un/a modelo como la Leda de la imagen que inutiliza con su sola presencia la norma binaria de sexualidad y género (como manifestaciones diferentes), que pone en tela de juicio la ontología de la identidad corporal, entonces estamos ante una de las manifestaciones de ese "cambio radical en nuestra propia concepción de lo posible y lo real" del que ya nos avisara Butler.<sup>19</sup>

El hecho de que sea complicado significar, dar un lugar discursivo estable, a la persona que se revela y posa ante nuestros ojos, habla una vez más de la difícil inteligibilidad que aún reside en los cuerpos que no se ajustan a la normativa sexual acatada. Lo que sorprende en esta imagen no es tanto el frágil cuerpo de Leda afectado por la polio como la evidencia (fotográficamente significada) de que existen categorías que no son corporalmente irreales, imposibles. Witkin identifica directamente a su modelo con la Leda mítica, socavando no sólo un imaginario que cuenta con el peso de la tradición (muchas

<sup>17</sup> Alcalde Martín, *op. cit.*, p. 89.

<sup>18</sup> Pueden encontrarse reproducciones de todas estas interpretaciones del mito en el libro ya señalado y reseñado en la bibliografía de Carlos García Gual.

<sup>19</sup> Butler, *op. cit.*, p. 28.

son las Ledas representadas a lo largo de la historia del arte como se ha señalado, ninguna es como esta), sino, prácticamente, la concepción, la imagen mental, atribuida a ese ser mítico. Sin mayor intención de ahondar en el hermafroditismo Witkin enseña, primero, para cuestionar, después, las fisuras del discurso sexual hegemónico.

Tampoco es casual que el motivo de esta representación fotográfica sea, precisamente, una historia mítica, es decir, una narración situada fuera de todo tiempo histórico. Ubicando a su Leda allí, en esta recreación, el fotógrafo da un lugar, “desmitifica” por tanto, al cuerpo de su modelo que quedará inmortalizado mediante este retrato. No se observa en la imagen la adscripción a ninguna morfología corporal institucionalizada. Y es que Witkin no busca un sexo *verdadero* en Leda, sino que retrata lo híbrido de la condición sexual. A pesar de la presencia muy evidente en la fotografía del pene de Leda, se cuestiona claramente la imposición de un cuerpo sexuado dominante cuando, por ejemplo, se observa cómo de la unión entre esa Leda que posa coqueta y el cisne parecen haber nacido dos criaturas.

Quisiera, en este punto, hacer referencia a la segunda fotografía de Witkin para abordar la posible alternativa discursiva que se ofrece. Decía en la descripción de *Mother and Child (with Retractor Screaming)* que el fotógrafo nos muestra una escena maternal llamémosla inesperada: como el título deja claro la madre está gritando, aunque del alarido parece deducirse igualmente una postura casi caníbal. La relación entre ese niño y su madre no parece ser bucólica en ningún caso. La agresiva postura facial de la madre y la despreocupación del bebé incitan a pensar en un desenlace desafortunado o, por lo menos, en lo infrecuente de la situación. Pero detengámonos un instante antes, atendamos a la imagen y no a la imaginada narrativa que puede invocar esta fotografía: lo que se ve es, sencillamente, una postal que alude (como en cierta medida aludía *Leda*) a la función reproductora incluyendo unos elementos poco relacionados con tal función.

Si en *Leda* parece que asistimos al mismo momento en el que sucede un nacimiento, en *Mother and Child* presenciamos, más bien, una etapa posterior: la crianza, el mantenimiento del nuevo ser nacido. Witkin introduce entonces en la escena un cúmulo de elementos infrecuentes tales como la extraña prótesis dental. La madre que aparece en esta fotografía está claramente intervenida, atravesada por los hierros de ese artefacto. De hecho este artilugio parece ser lo más llamativo de la imagen. El añadido tecnológico, que habla también de un cuerpo culturalmente construido, viene a sumarse a la paradigmática estética de Witkin y nos hace observar este momento de la reproducción sexual, a priori tan cotidiano, como algo extraño, adulterado y no inocente. Ante lo excesivo del resultado fotográfico (exagerada es la oscuridad de la imagen, la apertura de la boca de la madre, la relajación del niño frente a esto) queda subrayada cierta artificialidad en el acto. Además, en vez de mostrar los órganos sexuales externos de esa figura (aunque sí observamos su busto desnudo), Witkin escoge la intervención protésica desvelando que “la madre” que habita su imagen es, más bien, un ser a medio camino entre lo humano y lo tecnológico. De esta forma se desestabiliza hasta cierto punto la organización de la reproducción asentada en un sistema sexual identificado con unos cuerpos sexuados de una *única* manera.

Esta singular madre aparece como un ser confuso, híbrido, poco "humano". Aún con las limitaciones discursivas que conlleva una única imagen fotográfica, intuyo en esta propuesta de Witkin un acercamiento a las teorías Cyborg que explicara Donna Haraway en un tiempo prácticamente paralelo a estas escenas de Witkin. Cuando Haraway busca con su conocido *Manifiesto para Cyborgs*<sup>20</sup> una nueva posición política y epistemológica que responda a las urgencias teóricas y prácticas de una sociedad inmersa en la posmodernidad, cuando habla de la necesidad de construir un nuevo ser que no sucumba a la opresión del poder imperante y que revele las relaciones de poder naturalizadas, ofrece su metáfora cyborg como entidad que, aunque impuesta, puede ser también una alternativa política. El cyborg de Haraway es la imagen de una sociedad tecnologizada en la que:

"Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho".<sup>21</sup>

Pues bien, la propuesta visual de Witkin en el caso que nos ocupa no es más que la imagen de esta metáfora: una forma de encriptar y proponer visiones fotográficamente codificadas de ciertos postulados abstractos. Al colocar insistentemente en sus modelos máscaras o antifaces, Witkin oculta, muy oportunamente, unos rostros concretos para negar así al espectador la ilusión de una identidad determinada. En estas imágenes de Witkin la identidad es aquello que, precisamente, se pone en entredicho. Para esto el fotógrafo utiliza modelos radicalmente reales que, de forma sorprendente, nos desvelan los límites escópicos de nuestra sociedad. Decía Haraway en su citado manifiesto: "Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales",<sup>22</sup> y estos modelos que se nos antojan asombrosos, en algunos casos, irreales, en otros, no son más que el reflejo de las prisiones en las que se acumulan los cuerpos estrechamente normativizados.

### **Fotografía, la *Chose Crue*<sup>23</sup>**

Por último, se ha señalado en diversas ocasiones a lo largo de este texto que Witkin usa el lenguaje fotográfico de forma particular. La continua intervención en la captura de sus puestas en escena y el posterior trabajo sobre el negativo y la copia resultante de este proceso ofrecen imágenes muy retocadas que pueden llegar a parecer pinturas. Este es el caso de las dos fotografías descritas. A pesar de las primeras apariencias, en diversas ocasiones se ha relacionado esta característica del lenguaje fotográfico de Witkin con su

<sup>20</sup> Una de las primeras versiones de este manifiesto se encuentra en Haraway, Donna J. "Manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s", en *Social Text*, I 1, 1984-1985, 65-108. En esta ocasión se ha usado la traducción de este texto al castellano que puede encontrarse en Haraway, Donna J., "Manifiesto para Cyborgs", en *Eutopías 2ª época*, Vol. 86, 1995, pp. 1- 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>23</sup> En Castanet, Hervé, *op. cit.* p. 24, encontramos la siguientes palabras para calificar el trabajo del fotógrafo: "[la fotografía de Witkin] déchirer le voile et montrer la *Chose crue* sans médiation". Es decir, estas imágenes desgarran la veladura (de la codificación fotográfica) y muestran la *cosa cruda* sin mediación. Si bien creo que la medicación fotográfica sí está presente en la obra de Witkin, las palabras de Castanet, y concretamente esta figura casi literaria, me han sido de gran ayuda para desarrollar la argumentación de este punto del análisis.



aguda forma de verificar mediante un medio tradicionalmente relacionado con el desvelamiento de lo real referentes poco o nada conocidos. Él, digámoslo así, lanzaría al espectador tanto la duda ante lo observado como la resolución de este cuestionamiento al advertir a ese mismo espectador que, efectivamente, está ante una imagen fotográfica que remite a un referente el cual existe o ha existido. Por decirlo con otras palabras: los modelos de Witkin son personas *reales*.

Partiendo de esta evidencia indicial también es posible aventurar algo que valoro como más relevante en sus fotografías: con sus prácticas pseudopictóricas el fotógrafo nos enseña el artificio que, como lenguaje construido, habita de forma inevitable en la disciplina fotográfica. Sus imágenes no son más que la *puesta en cuadro* de un evento. Pero, visualizados los modelos que él quiere enseñar y denunciado cierto estatuto de veracidad que podría lastrar excesivamente a la fotografía (imagen que se vería relegada casi a constatar como si de un signo vacío se tratara, como si fuera transparente), creo que Witkin nos ofrece con sus retratos tan dramatizados, además, unas imágenes que, paradójicamente, portan una escasa "sutura simbólica".<sup>24</sup> Las aparentemente crípticas fotografías de Witkin son más bien el reflejo de un intento: de modo casi paródico, el fotógrafo se acoge a cierta carga estética hiperbólica para simbolizar referentes aún difíciles de significar. Las fotografías de Witkin se asoman y nos confrontan de forma evidente con referentes reales que desvelan los límites de la percepción occidental. El nunca inocente ojo se encuentra, con estas imágenes, frente a un realismo quizás escasamente verosímil, pero evidentemente *real*.

Cuando Witkin compone estas fotografías cargadas de referencias a otros discursos, pero también repletas de cuerpos híbridos, fragmentados, atravesados por elementos que complican la lectura del espectador, nos impulsa no tanto a percibir la realidad como un estatuto únicamente construido, sino, más bien, a observar de frente el *meollo duro de lo real* (aquello que difícilmente casa con un régimen sexual binario) bajo el velo de su particular estética. Witkin pretende dar un lugar discursivo y simbolizar de algún modo esos cuerpos, desenmascarando además las costuras de ciertas ideas naturalizas. La sintaxis fotográfica es, precisamente, el lenguaje del que se sirve para mostrar las fisuras que siempre dejan entrever los cuerpos humanos.

#### Bibliografía

- ALCALDE MARTÍN, Carlos, *El mito de Leda en la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- ALIAGA, Juan Vicente, "Necrosis carnal. Sobre Joel-Peter Witkin", en NAVARRO, Antonio José (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar Intempestivas, 2002.
- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda seguido de El muerto*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- BIROLEAU, Anne (ed.), *Joel- Peter Witkin. Enfer ou Ciel*, Paris, Éditions de la Martinière y Bibliothèque Nationale de France, 2012.

<sup>24</sup> González Requena, Jesús, "La fotografía, el cine, lo siniestro", en *Archivos de la Filmoteca*, año II, nº 8, p. 12.

- BORHAN, Pierre, *Joel-Peter Witkin. Disciple et maître*, París, Marval, 2000.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Madrid, Paidós, 2011.
- CASTANET, Hervé, *Joel- Peter Witkin, l'angélique et l'obscène. Suivi d'un entretien inédit avec le photographe*, Francia, Pleins Feux, 2006.
- COKE, Van Deren, *Joel- Peter Witkin: Forty Photographs*, San Francisco Museum of Modern Art, 1985.
- DELPÍRE, Robert, *Photographies de Joel-Peter Witkin*, Francia, Delpire, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan, "Editorial", en FONTANELLA, Lee, *Joel-Peter Witkin. Photovision*, nº 19, Madrid, 1988.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Leda y el Cisne*, Madrid, Fernando Villaverde, 2004.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "La fotografía, el cine, lo siniestro", en *Archivos de la Filmoteca*, año II, nº 8, p. 12.
- HARAWAY, Donna J., "Manifiesto para Cyborgs", en *Eutopías 2ª época*, Vol. 86, 1995, pp. 1- 48.
- KRISTEVA, Julia, "Aproximación a la abyección", en *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual. Revista de Occidente*, nº 201, feb. 1998, pp. 110-116.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós comunicación, 1997.
- ONFRAY, Michel, "El sexo, la sangre, la muerte", en *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual. Revista de Occidente*, nº 201, feb. 1998, pp. 33-46.